

## Book Reviews

**Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007: 223 pp.**

En los últimos quince años se advierten nuevas orientaciones teatrológicas en la Argentina. Hay un nuevo pensamiento teórico, surgido de su atenta percepción de las prácticas escénicas. El volumen que reseñamos es exponente destacado de esos cambios. Jorge Dubatti, profesor e investigador de la Universidad de Buenos Aires, afirma: “Intentamos exponer la *necesidad* de una Filosofía del Teatro como base del sistema de la teatrología y de una renovación de las tendencias actuales de análisis, crítica e historia teatrales” (5). Tal es la convicción y la propuesta (provocativa, por cierto) que formula el autor en su nota introductoria. No lo mueve la pretensión de desarrollar un discurso filosófico, sino la percepción — que respira en todas sus páginas — de la mencionada necesidad que el teatro tiene de ser “redefinido, a partir de sus prácticas específicas y de su lugar en la cultura” (8). ¿Cuál es el origen y el aliento de este libro? Después de escuchar y confrontar en el capítulo 1 con las variadas miradas que hoy hay del teatro, el autor confiesa: “Las reflexiones teórico-analíticas que se propondrán surgen *a posteriori* de la experiencia teatral, de acuerdo con una visión historicista que busca restituir al teatro su concreta materialidad como acontecimiento. La observación es también del pensamiento de los teatristas . . . que proponen en sus textos teóricos y en los metatextos de sus obras un corpus de pensamiento inédito y clave para comprender la teatralidad hoy” (22). La intensidad de la relación con la escena de teatristas, espectadores y críticos hace que en algún momento “se enfrenten con la pregunta radical de la teatrología: la pregunta por el ser del teatro” (23).

A partir de una valoración central del teatro como “acontecimiento”, y todo lo que epistemológicamente va involucrado en ello (capítulo 2), Dubatti propone dos definiciones del teatro, y el libro en su totalidad se convierte en un desarrollo pormenorizado de todos los saberes del teatro que están implicados en ellas. La primera “definición lógico-genética del teatro: es la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio” (36).

La segunda será “una definición pragmática: el teatro es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisco-verbales) y expectatoriales en relación de compañía” (36).

Los capítulos 3 al 4 despliegan los tres aspectos del acontecimiento: convivio, poíesis, expectación. Si el acontecimiento es convivial, Dubatti analiza los vínculos y afectaciones conviviales de los participantes, la cualidad aurática del arte teatral y la resignificación política del convivio. Concluye con una advertencia saludable para críticos e investigadores: “En el acontecimiento teatral no puede abstraerse la poética del convivio” (84). El segundo aspecto del acontecimiento teatral es su carácter poético. La categoría principal para abordar la poíesis teatral que el autor desarrolla es la de “cuerpo poético”, el cuerpo en acción. Dice dubatti: “Sostenemos que el origen de la poíesis no está en el campo signico, sino en el carácter de presencia del microcosmos como acontecimiento” (94). Esto reubica a la semiótica como ciencia auxiliar de la teatrología, como dice el autor coincidiendo — entre otros — con Marco De Marinis. Después de describir todo el espesor del cuerpo poético, su soberanía y autonomía en su capacidad de instauración de mundo incidiendo en el mundo cotidiano (por ser oximorónico), dice Dubatti que “se trata de un teatro jeroglífico” que busca “el contagio, la sugestión, el desasosiego de lo misterioso que reclama revelación” (124). El desarrollo de la Poética teatral que se sigue de estos principios se promete para *Filosofía del Teatro II y III* (tomos de próxima aparición) y está también presente en un volumen posterior del autor: *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (2008). El cuerpo poético ofrece un espesor de experiencia que reclama una expectación poética-convivial. La poética receptiva constituye el tercer aspecto del acontecimiento que el autor desarrolla. La experiencia del autor de llevar adelante la Escuela de Espectadores de Buenos Aires le permite afirmar: “Es indispensable formar una comunidad hermenéutica sustentada en la amigabilidad y la disponibilidad, que no impugne o favorezca determinadas bases epistemológicas, que conciba el teatro en su amplitud desdelimitada y no oriente su actividad hacia una reducción jerárquica de los campos teatrales” (141). La iluminación y modalización mutua de arte y vida en materia política da pie a un nuevo capítulo que estudia las diferencias y los vínculos entre el teatro y la teatralidad social.

Los siguientes capítulos desarrollan la segunda definición de teatro mencionada, la pragmática: “el teatro como zona de experiencia”. “La multiplicación de artista y espectador a través del catalizador del cuerpo poético que genera un tercer campo subjetivo ... un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero” (160). Es un “espacio de subjetivación”, provee “una morada, una zona de habitabilidad diversa” (163-164). “Esta subjetividad otra coloca a creadores y espectadores en un lugar de infrascencia: la subjetividad otra debe ser descifrada, está escrita en un alfabeto que desconocemos o que hemos olvidado y la experiencia a la que refiere nos es desconocida hasta que podamos inteligirla” (165). Desarrolla el autor la valoración que de aquí se sigue del teatrista como *intelectual específico* así como el riesgo

del investigador de desplazar el objeto histórico por la bibliografía que sobre él se ha escrito, o por las ideas que sobre ellas circulan. Por el contrario éste apreciará que la materia que compone la historia del teatro es efímera: “Teatro del presente, purgatorio del historiador. Teatro perdido, teatro de la muerte” (187). Precisamente el tomo tercero que cierra la serie de la *Filosofía del Teatro* de Jorge Dubatti tiene por título “El Teatro de los Muertos”. En suma, esta *Filosofía del Teatro I* marca nuevos rumbos a la teoría teatral e ilumina la productividad de las relaciones entre teatristas y teatrólogos en la Argentina.

*Eduardo Graham*

*Universidad del Salvador – Buenos Aires*

**Jáuregui, Carlos A., ed. *The Conquest on Trial: Carvajal's Complaint of the Indians in the Court of Death*. Trans. Mark Smith-Soto and Carlos A. Jáuregui. University Park: Penn State U.P., 2008: 160 pp.**

In 1557, Luis Hurtado de Toledo published *The Court of Chaste Love and The Court of Death*. A theatrical work written by Miguel de Carvajal, with the title “escena XIX”, was published as part of that compendium of theatrical vignettes. As Carlos Jáuregui clarifies in his introduction, *Complaint of the Indians* is not an “escena” (scene) in the sense of being one subdivision of an act in a play; rather, the scenes of *The Court of Death*, while thematically interrelated and sharing a similar structure, are relatively autonomous dramatic vignettes”(3). Carvajal’s piece is amongst the first theatrical works published in Spain to have taken the Conquest of the New World as a central theme. Furthermore, the curious and mysterious history of the work, which includes questions of authorship and multiple redactions, greatly complicate the interpretation and categorization of *Complaint of the Indians*.

In his thorough and insightful introduction, Carlos Jáuregui presents a valuable historical and contextual framework for the *Complaint of the Indians*. The scholar astutely delineates the correspondence between the *Cortes de la Muerte* to which Carvajal’s piece relates and the Medieval theatrical tradition of the *Danzas de la Muerte* that “flourished toward the end of the Middle Ages” (5). At the same time, Jáuregui recognizes the profound influence of Renaissance humanist thought in the *Complaint of the Indians*, as illustrated in the fact that he consistently makes note of the parallels between the utopian ideals of Las Casas and the Franciscan missionaries voiced by the Indians as well as by the three clergy in the play.

Perhaps most thought provoking is the link established by the editor between Carvajal’s possible identity as a *nuevo-converso* and the various references made by the indigenous characters in the play to exile and banishment. The scholar posits the compelling idea that perhaps *Complaint of the Indians* was, to some extent, an appropriation by a New Christian of Jewish ancestry of the Lascasian arguments against the harsh treatment of the colonial natives. Such a maneuver would render

Carvajal's play quite transgressive since it would constitute not only a questioning of the Spanish Empire's policy toward the New Christians, but also a deeply ironic observation about the contradiction between the policies of the Spanish Catholic Church toward the Native Americans in contrast with its view of the Peninsular New Christians.

Conscious of the polisemic potential inherent in Carvajal's play, Jáuregui resists imposing a particular reading of the play. Instead, he presents all of the available historical and critical data in order to inform rather than control the reading public's understanding of the work. As a result, Jáuregui brings to a seemingly straightforward primary text a depth and richness that is sure to enthrall any scholar of Spanish American literature or culture. Furthermore, the editor is careful in his commentary throughout the text to avoid assumptions of prior knowledge on the part of his readership. His concise yet complete explanations of the literary and cultural context framing the piece make this edition particularly teachable as a classroom text. In addition, the side-by-side Spanish and English translations of the *Complaint of the Indians* make this remarkable play accessible to a broader reading audience, which could lead to a variety of informative comparative studies.

In their role as conscientious translators, Mark Smith-Soto and Carlos Jáuregui provide in the footnotes alternate versions of passages where meaning could be significantly affected. In addition, they often include a rationale for the selection of one meaning over the other for inclusion in their translation. The editorial choice to provide both the Spanish and English text, as well as a facsimile of the 1557 edition, evinces a total transparency on the part of the scholars and greatly facilitates the production of future scholarly work on the *Complaint of the Indians*.

The layout of the side-by-side primary texts is, at times, disconcerting to the reader of *The Conquest on Trial*. Also the copious footnotes provided beneath the English translation often overtake the primary text. Due to the sheer volume of the commentary, the use of endnotes may have been advisable. Nonetheless, these are minor details of what is overall a very well conceived and extremely useful book.

*Carmen Febles*

*University of Wisconsin-Madison*

**Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater: Upstaging Dictatorship*. New York / London: Routledge, 2008: 284 pp.**

Ana Elena Puga's study of theatre produced during the last dictatorships in Argentina, Chile, Uruguay, and Brazil offers a new and needed perspective on the multiple varied roles of memory in theatre produced under duress. Each of the monograph's four main chapters focuses on the theatrical responses of one playwright (or two collaborating playwrights, in the Brazilian case) to his or her native country's

dictatorship. In addition to providing useful historical and biographical overviews, Puga examines how these five playwrights creatively embraced what Paul Ricoeur called an “ethics of memory,” with each chapter foregrounding one of four ethical “duties” related to memory: to remember, to inspire, to conceal, and to tell.

Chapter one examines five plays by Uruguayan Carlos Manuel Varela (*Alfonso y Clotilde*, *Los cuentos del final*, *Palabras en la arena*, *Interrogatorio en Elsinore: Después de la ratonera*, and *Crónica de la espera*, all written between 1980 and 1986) and argues for the playwright’s strategic use of memory as an aesthetic and political achievement. Chapter two turns to famed Brazilian theatre practitioner Augusto Boal and three “historical allegories” –incorporating music, song, and occasionally dance — he wrote for Teatro de Arena during the 1960s: *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, and *Arena conta Bolívar*. The chapter not only retrieves these early “inspirational” plays, too often critically overshadowed by Boal’s later Theatre of the Oppressed, but also highlights the contributions of Gianfrancesco Guarnieri, with whom Boal co-authored two of the texts. In chapter three Puga considers in turn five plays by Argentinean dramatist Griselda Gambaro, each as an “abstract allegory” that “simultaneously reflects, shields against, and attempts to reshape” Argentina’s political reality (139). Casting a broader historical net than in her earlier chapters, the author here accommodates a reading of Gambaro’s plays written during dictatorship and civilian rule. 1967’s *El campo* is studied (although Alberto Ure’s landmark 1984 post-dictatorship restaging is strangely left unconsidered), as well as *El despojamiento* –written in 1974 but not staged until 1982 — in addition to *La malasangre* (1982), *Antígona furiosa* (1986), and *Atando cabos* (1991). The last play was commissioned by the Royal Court Theatre and premiered at London’s International Theatre Festival, which, Puga notes, marks a shift in Gambaro’s strategy of concealing subversion to celebrating it before a foreign audience. Chapter four completes the move from allegory to *testimonio* in examining six plays by Chilean Juan Radrigán, some of whose dramatic work was recently published by Puga in English translation under the title of *Finished from the Start and Other Plays*. In her analysis of *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), the 1981 one-act trilogy of *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (*Isabel desterrada en Isabel*, *Sin motivo aparente*, and *El invitado o la tranquilidad no se paga con nada*), *Hechos consumados* (1981), and *Pueblo del mal amor* (1986), Puga underscores Radrigán’s outsider perspective and challenge to “his working-class, and dissident middle-class, spectators to acknowledge the loss of what they could have had” (231). The monograph’s epilogue ponders the possibility of an afterlife for plays written in response to specific local events and for a specific local audience. Contemplating recent productions of Varela’s *Alfonso y Clotilde*, Gambaro’s *La malasangre*, and Radrigán’s *Hechos consumados* and *Isabel desterrada en Isabel*, Puga optimistically concludes: “Directors, dramaturges, and other production team members can navigate between the dangers of folkloric ... and dehistoricized productions” (239).

Throughout *Memory, Allegory, and Testimony*, Puga passionately defends a resistant, counter-hegemonic theatre that makes productive use of both allegory and testimony, and that has resulted in politically and aesthetically “transformative” works. The project is slightly marred by a somewhat alarming number of typographical and diacritical errors, and by what I found to be the introduction’s unnecessarily essentialist rejection of a politicized postmodernism, a concept crucial to understanding the work created by the generations of Southern Cone theatre practitioners who followed the playwrights Puga discusses in such productive detail. Such concerns aside, *Memory, Allegory, and Testimony* is a most welcome contribution to Southern Cone theatre studies and to Routledge’s growing series on Advances in Theatre and Performance Studies.

Jean Graham-Jones  
The CUNY Graduate Center

**Magnarelli, Sharon. *Home is Where the (He)art is: The Family Romance in Late Twentieth-Century Mexican and Argentine Theater*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008: 293 pp.**

Sharon Magnarelli’s study treats a wide range of plays from Mexico and Argentina, by well known playwrights such as Griselda Gambaro, Sabina Berman, Roberto Cossa, Hugo Argüelles, and Marcela del Río. With the exception of Luisa Josefina Hernández’s *Los huéspedes reales* (1956), the plays treated date from the 1980s and 1990s. Magnarelli asks what anxieties (on the part of the audience) are assuaged or aggravated, and what images of family and home — often unexamined or unacknowledged — are reinforced or challenged in these plays. Equally important are the possible implications of the theatrical representation of family for what she terms “the larger sociopolitical body” (12). The plays studied encompass a variety of styles; some are highly comical while others are violent, and the realities presented on stage vary in their degree of stylization.

“Family” covers a multitude of relationships; the plays in this study tend to address the mother-daughter relationship, or to recast in some way the mother-child (most often adult child) bond. The mythology surrounding the mother-child dyad is wide ranging, and Magnarelli draws on those myths (such as that of Medea) explicitly evoked within the plays as well as on the ways in which interpretive frameworks, such as Freudian psychoanalysis, that draw on classical mythology (and theater) can constitute one more mythologizing strand. In her use of the term *family romance*, Magnarelli stresses, “the embedding of narrative within the experience of family and the quest to invent, imagine better parents/origins” (15). Magnarelli demonstrates the many ways in which the families in these plays are both home and art (or artifice) for character and spectator alike. The theater shows us how some families are, or might

be, and at the same time teaches us how to constitute and interpret our own families, or how to rebel against particular understandings of family or home. Magnarelli further underscores the spatial continuity whereby the intimacy of the domestic space is apparently, though often deceptively, mimicked by the theatrical space.

Magnarelli rightly stresses the importance of memory to the family as imagined community; the role of memory can be seen in those plays that draw on historical events, such as Griselda Gambaro's *La malasangre*, with its highly stylized evocation of the Rosas dictatorship in Argentina, and also in those plays centered on contemporary domestic relationships. Manuel's negotiations with his dead mother in Eduardo Rovner's *Volvió una noche* rehearse his recollections of the way things "always" were as much as they attempt to move forward. But memory is also central to the spectator's experience in the theater. As Magnarelli observes, "any reaction to an art form, but perhaps particularly to theater because of its ephemeral character, is already necessarily a memory as we re-member ... what we saw or what we think we saw" (21-22).

Highlighting aspects of the plays that have not been treated elsewhere, Magnarelli's readings are consistently perceptive. Several of these plays (such as Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*) have already been widely studied, but the emphasis on the family romance within them is new and illuminating. In her discussion of *Los huéspedes reales*, for example, Magnarelli convincingly challenges previous interpretations of the play that have emphasized some version of the Electra complex. Some arguments are less effective. Her analysis of Roberto Cossa's *El saludador* is detailed and intriguing; yet, although the play's humorousness is often stated, the jokes don't quite shine through.

Despite thematic points of contact, the selection of plays Magnarelli has chosen to analyze is diverse. Nevertheless, Magnarelli effectively links her analysis of more "realistic" plays, like Hernández's, to her discussion of the self-referential, exaggerated theatricality of Raznovich's *Casa Matriz*. The mythical status of the alternately demonized and deified mother is prevalent in both Mexico and Argentina, as are the intersections of gender, class, and racial or ethnic identity that appear, for instance, in Argüelles's *La esfinge de las maravillas* or in *Volvió una noche*. Magnarelli convincingly demonstrates the many ways in which we might find our families in the theater, and the theater within our homes, and shows as well that the interpenetration of theater and home, stage and family, may be both fruitful and destructive, reinforcing oppressive social norms or opening the way to greater freedom and new artistic possibilities — and that sometimes both sides of the ambivalence may coexist in a single play.

*Amalia Gladhart*  
*University of Oregon*



Mijares, Enrique, ed. *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. UJED-Durango, Mexico: Teatro/Coedición Union College, Editorial Espacio Vacío, 2008: 350pp.

As part of the Teatro de Frontera collection, *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios* (2008) is an invaluable addition to the growing number of political, humanitarian, and artistic outcries against the extreme violence being perpetrated against women along the U.S.-Mexico border in Ciudad Juárez since 1993. This collection of eleven plays also speaks to the “modelo juarense” currently being replicated in countries like Guatemala and El Salvador, and which has been observed throughout contemporary history in Latin America. The kidnapping, torture, and assassination of hundreds of women and young girls (more than 460 dead and hundreds missing) have continued despite national and international attention and arrests. Many now see the bungled investigations, sensationalist press conferences, false arrests, and endless bureaucracy of the past sixteen years as a farce which merely exposes and reinforces the rampant corruption in the Mexican government, army, and police, now allied in many cases with the very drug lords they purportedly pursue. This anthology, however, is full of serious works, which delve deeply, and honestly into the spectacles of horror occurring in many of the poorest neighborhoods of Ciudad Juárez.

The text features three introductory pieces. The first is a note from the editor, Enrique Mijares, which explains briefly the conception of the project at the Latin American Theatre Today Conference in 2008, the process of selection of the works included, and the title of the anthology (an homage to the recently deceased playwright, Hugo Rascón Banda, whose play of the same title is included). This note is followed by two longer introductions by Victoria Martínez and Rocío Galicia. The former entitled “La vida vale” gives an excellent description of the themes around which the plays are constructed. Martínez cites the image of the desert wind as one of the main characters in many of the plays; it appears as dramatic background and dialogue within the plays, most notably in *Trazos del viento*, by Alan Aguilar. The city of Juárez also registers as a protagonist through mythic and biblical references in *La ciudad de las moscas*, by Virginia Hernández and *Sirenas del río*, by Demetrio Ávila, as well as metaphorically in Rascón Banda’s *Hotel Juárez*. The red line, which conjures multiple associations (the red bus line in Mexico, the border, the line between the powerful and meek, and the temporal and spatial lines between the colonial past and present) as Martínez reminds us, figures prominently in Cruz Robles’ *Deserere*. Enrique Mijares’ *Jauria* explains the inhumanity of these crimes through a cast of animals, characters that are involved in the grotesque criminal underworld of Juárez. In *Justicia Light*, Ernesto García reveals through a chorus of two women (Luz 1 and Luz 2) the very lack of light being shone on the crimes, as officials discuss cases. In *Tlatoani*, dramatist Juan Tovar shows the direct criminal connection between the U.S. and Mexico through a corrupt and sadistic agent sent from the U.S. to investigate the murders. *Mujeres de Cd. Juárez*, by Cristina Michaus is, as Martínez points out,



a metatheatrical play dedicated to the 2003 victims in Mexico City, in which the characters sing about the crimes using norteño style music. Finally, Martínez also finds threads of surrealist impulses in plays like *Lomas de Poleo*, by Edeberto Galindo, *Estrellas enterradas*, by Antonio Zuñiga, which reflect the nightmarish environment in which the people of Juárez must live and work in fear.

While Galicia's introduction, "Memorias de duelo," also describes each of the works, her detailed analysis of historical, political, cultural trends resulting from economic policies in 1965 and 1994, adds a level of sophistication not often present in typical introductions. In addition to economic policies, Galicia also investigates the growing violence related to drug and gang wars or the "generación de la maquila" and how these events are shaping the region. She traces the hypotheses surrounding the motives for the crimes: snuff films, satanic rituals, ritual for entrance into organized crime, organ trafficking, serial killings, sadistic sexual practices, sexual crimes, changing gender roles, border crime, and drug trafficking. Finally, Galicia's research in "Memorias de duelo" offers the reader an excellent resource for materials related to the topic. This introduction provides both those who are knowledgeable about the crimes and those who are just discovering the atrocities with crucial insight into the plight of young women along the border.

Upon reading the plays, one becomes distraught with the level of violence and terror contained within many of the works. It is tempting to put the book down and look away. However, the dramatists and academics who have crafted this important anthology would implore us to do otherwise, so would the women and girls of Juárez.

*Sarah M. Misemer*  
*Texas A&M University*

**Roca, Cora. *Saulo Benavente, ensayo biográfico*. Prólogo. Carlos Gorostiza. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2007: 455 pp.**

Anne Surgers en su libro *Escenografías del teatro occidental*, designa a la escenografía como el arte de pintar el escenario. El escenógrafo es justamente quien conforma el espacio escénico para poner a funcionar un mundo, el del acontecimiento teatral. El escenógrafo argentino, Saulo Benavente, nace de una familia de artistas. Esta trayectoria ancestral, marcada desde sus abuelos circenses, su padre Francisco, dibujante y dramaturgo, su tía, la actriz María Padín, hasta sus propias experiencias en el circo cuando niño, lo lleva a reflexionar: "A los cinco o seis años comía a la mesa con mis padres, rodeado de actores y gente de teatro que contaban cosas que, por lo vívidas, son para mí contemporáneas" (65).

Esta reconocida docente e investigadora teatral, ha publicado una biografía disfrutable de principio a fin. Estructurada en siete capítulos, se trata de un exhaustivo recorrido a través de la vida y la trayectoria profesional del escenógrafo. La autora articula las experiencias personales del artista con el contexto histórico nacional e

internacional. Apela además a testimonios de familiares, colegas y amigos (Osvaldo Bonet, Onofre Lovero, Jorge Rivera López, entre otros). Cuenta también con la palabra del propio protagonista a través de diversos reportajes, además del notable aporte fotográfico de Annemarie Heinrich.

Las críticas teatrales citadas coinciden en exaltar “la magia escénica” y el talento plástico evidenciado por nuestro artista. No por azar éste firmaba las cartas que le enviaba a su pequeña hija María Saula como “tu fantástico papote mágico” (341).

La investigadora construye un relato apasionante cuyo mérito reside no sólo en la copiosa información sino en presentarnos a Saulo en su dimensión humana. Podemos vislumbrarlo en su mameluco amarillo, con los bolsillos llenos de lápices, marcadores de colores, piolines, alambres y el infaltable martillo colgando. Esta imagen, grabada en la retina de los que lo conocieron, nos muestra a las claras que nuestro artista era un trabajador que se arremangaba para poner sus ideas en obra. Saulo era un caminante. De allí que se identificara con el lema *Vivir no es necesario, navegar es necesario* (213) de la revista uruguaya *Marcha*. Fue un incansable viajero, y en su peregrinaje por el mundo lo acompañamos de la mano de la excelente historiadora que es Cora Roca. La labor del creador no se desarrolló sólo en teatro; incursionó también en cine, televisión, arte lírico. Fue también un docente destacado dedicándose a la decoración escenotécnica y al diseño y remodelación de escenarios teatrales. Han quedado registros de escenografías memorables — como *Cremona*, de Armando Discépolo, en 1971 en el Teatro General San Martín — que provocaron el espontáneo aplauso del público al levantarse el telón.

En rigor, el libro no desarrolla temas conceptuales vinculados a la escenografía. Hay, sin embargo, ciertos indicios. Hubo quien en aquella época opinaba que Benavente era un escenógrafo realista. Si bien él defendía el realismo no lo asimilaba al naturalismo, sino a un “realismo expresivo”, como sostiene la autora. Él mismo decía: “Yo soy un expresionista, creo que todas las artes logradas son expresionistas.... El escenógrafo deberá componer unas veces como expresionista, otras como realista y en ocasiones hasta podrá definirse plásticamente como pintor primitivo, surrealista, *fauve*, constructivista, etcétera, pero lo importante será que, a pesar de las variaciones formales de su obra, se advierta en ella su personalidad creadora” (163).

¿Es este ponerse al servicio de la realidad dramática de cada obra en particular lo que convirtió a Saulo Benavente en el maestro ineludible de generaciones posteriores? ¿Cuáles fueron los códigos de representación que dejó como herencia? ¿Qué tomaron de él sus sucesores? Uno de los logros del libro es abrir estas preguntas. Acaso se resuelvan en la próxima edición de *Escritos de Saulo Benavente sobre escenografía* que promete la contratapa.

*Lydia Di Lello*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Sanz, Isabel. *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo: Fin de Siglo, 2008: 307 pp.**

Isabel Sanz en *Identidad y globalización en el carnaval* estudia el teatro de carnaval uruguayo — particularmente de Montevideo — de comienzos del siglo XXI, desde el año 2000 al 2008. Al analizar un conjunto limitado de espectáculos, canciones populares y entrevistas a periodistas, artistas y admiradores de este popular género teatral, pretende demostrar cómo este teatro, especialmente la murga, pone en escena la identidad local y nacional abriéndose, al mismo tiempo, a la globalización. Para ello, utiliza material documentado en imagen y sonido, además de libretos impresos disponibles en Internet. El texto se estructura en una introducción y seis capítulos con el último sirviendo de conclusión. Incluye, además, dos apéndices: uno de términos cotidianos, personajes y referencias locales; y el otro con cifras de emigración de los uruguayos (2000 al 2007).

Partiendo de la premisa de que la construcción de la identidad es un tema problemático para los uruguayos debido a los avatares de su historia, la autora considera la identidad en la publicidad oficial y comercial, en la visión de los símbolos del país, la vida cotidiana y el futuro. Sanz separa el tratamiento de la globalización del de la identidad reconociendo que puede resultar forzada, al ser conceptos interrelacionados. Afirmo que el teatro de carnaval no aborda el tema de la globalización *per se*, pero sí se ocupa de acontecimientos específicos relacionados con la globalización que afectan a los uruguayos: fenómenos inmigratorios, comunicación y componentes económicos, militares e ideológicos.

Sanz demuestra en su libro que el teatro de carnaval, en su contenido, pone en escena distintos modelos de identidad colectiva del país — derivados de la historia y de la memoria, las costumbres, comportamientos, lugares y vivencias actuales —, además de temas de la globalización que son importantes para los uruguayos. Al mismo tiempo, en su dimensión de espectáculo, es un instrumento de generación y recreación permanente de sentido como ya lo había afirmado Bahktin en *Rabelais and His World*. Con su diversidad de códigos, multiplicidad de lecturas, trabajo colectivo permanente y apoyo/participación de la audiencia, el teatro de carnaval configura su propia versión de la identidad nacional. Este género es, entonces, un “discurso” crítico tanto de la historia política-social local, nacional e internacional como de la cotidianeidad a través del cuerpo, gestos, oralidad, danza, canto y todo lo que es efímero e irrepetible.

El texto de Isabel Sanz presenta algunos problemas. Es una edición descuidada con un texto muy repetitivo que resulta incómodo de manejar o leer. Contiene información contradictoria y bibliografía citada que no aparece en la bibliografía final; por ejemplo, se dice que la murga está compuesta de 14 a 17 miembros (16) y, después, se afirma que son 17 a 20 (33), y se hace referencia a un estudio crítico de Corvin que fue imposible encontrar en las obras citadas. Estos

errores básicos de la ecdótica podrían haberse solucionado con una mejor corrección de pruebas.

Ello no es óbice para indicar que es un estudio necesario del teatro de carnaval uruguayo. Su principal aporte está en las perspectivas críticas y opiniones presentadas en entrevistas personales realizadas por la autora a periodistas, artistas y público. Sanz prueba la riqueza de la cultura popular uruguaya, su variedad de recursos expresivos y su complejidad creativa, además de aportar una visión actual de un tema poco estudiado.

*María Teresa Sanhueza*  
*Wake Forest University*